

## *Che cosa sono le nuvole?* El *theatrum mundi* de Pier Paolo Pasolini

Cristina Coriasso Martín-Posadillo<sup>1</sup>

Recibido: 15 de febrero de 2023/ Aceptado: 11 de marzo 2023

**Resumen.** *Che cosa sono le nuvole?*, cortometraje realizado en una semana en 1968, rodado entre *Edipo Rey* y *Teorema*, constituye un privilegiado manifiesto de la poética intermedial de Pier Paolo Pasolini. Funciona, como han puesto de relieve diferentes autores, como una suprema *mise en abyme* de la metáfora del mundo como teatro, pero dentro del cine. Una vez más, es la fricción entre medios, en la tematización del teatro a través del cine, lo que posibilita a Pasolini reavivar su mimesis. Ver cómo Pasolini modula y repronuncia el tópico del *theatrum mundi* en esta inagotable conglomeración de sentidos, que aquí solo podremos esbozar, nos devuelve, gracias a la magia de la metáfora, limitada pero verdadera, su teoría poética de la realidad.

**Palabras clave:** Pasolini; *Che cosa sono le nuvole?*; *Theatrum mundi*; Platón.

### [en] *Che cosa sono le nuvole?* The *Theatrum Mundi* of Pier Paolo Pasolini

**Abstract.** *Che cosa sono le nuvole?*, a short film made in a week in 1968, shot between *Oedipus Rex* and *Theorem*, is a privileged manifest of Pier Paolo Pasolini's intermedial poetics. It works, as different authors have highlighted, as a supreme *mise en abyme* of the metaphor of the world as theater, but within the cinema. Once again, it is the friction between media, in the thematization of theater through cinema, which makes it possible for Pasolini to revive his mimesis. Seeing how Pasolini modulates and repronounces the topic of the *theatrum mundi* in this inexhaustible conglomeration of meanings, which we can only sketch here, brings us back, thanks to the magic of metaphor, limited but true, his poetic theory of reality.

**Keywords:** Pasolini; *Che cosa sono le nuvole?*; *Theatrum mundi*; Platón.

**Sumario.** 1. Introducción: Platón, Calderón, Velázquez. 2. *Che cosa sono le nuvole?* Mas allá de la pared simbólica y de la pantalla de palabras. Manifiesto para una poética intermedial. 3. *Theatrum mundi*: Pasolini vs Pirandello. 4. Conclusión. Bibliografía.

**Cómo citar:** Coriasso Martín-Posadillo, C. (2023). *Che cosa sono le nuvole?* El *theatrum mundi* de Pier Paolo Pasolini. *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 26(2), 323-329.

### 1. Introducción: Platón, Calderón, Velázquez

La atención de Pasolini por el género teatral se concentra, como describe Nico Naldini en su cronología, en 1966, año en el que, tras una enfermedad gástrica, se ve obligado a guardar cama por un mes. Parece ser que en esa ocasión relee los *Diálogos* de Platón tomando fuerza en él un deseo de describir a través de los personajes teatrales la dicotomía entre mundo de las ideas y mundo de las sombras, comprendiendo el plano de la realidad como ese escenario en el que vemos dibujarse las figuras como en un teatro de sombras.

Forse la cosa è nata dal fatto che mentre ero malato mi sono letto i *Dialoghi* di Platone, rimanendo addirittura sconvolto dalla loro bellezza. Anzi, le dirò che uno

dei film che potrei fare, e che sarebbe il mio ultimo, dopo San Paolo e dopo un altro che intollerò Calderón - questo è ancora allo stadio di idea - sarebbe una vita di Socrate. So che è un vecchio progetto di Rossellini, ma siccome lui non si decide a realizzarlo lo farò io<sup>2</sup>.

Una de las fuentes más antiguas de la metáfora del mundo como teatro, se encuentra en *Las Leyes* de Platón, así como en el mito de la caverna que recoge *La República*. Si en *Las Leyes* se habla de un teatro, –no se sabe si querido por los dioses por broma o por otros motivos–, de autómatas regidos por hilos, y de un hilo dorado que es el único que deberíamos seguir, el de la razón, en el emblemático mito de la caverna, la realidad verdadera se halla en el exterior de la caverna, sin que aquel que ha salido y contemplado las ideas pueda transmitir las con palabras a quien vive

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid.

Correo electrónico: [ccoriass@ucm.es](mailto:ccoriass@ucm.es)

<sup>2</sup> “Quizá la cosa surgió del hecho de que estando enfermo leí los *Diálogos* de Platón, quedándome incluso impactado por su belleza. Efectivamente, les diré que una de las películas que podría hacer, y que sería la última, después de San Pablo y después de otra que llamaré Calderón –está aún en etapa de idea– sería una vida de Sócrates. Sé que es un proyecto antiguo de Rossellini, pero como él no decide hacerlo realidad, lo haré yo”. En *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma, Guanda, 1992, luego en *Pasolini. Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 2005 (1999), p. 1380. Todas las traducciones de textos italianos de este artículo han sido realizadas por la autora del mismo.

rodeado por la certeza de las sombras. Así como San Agustín transforma las ideas platónicas en contenidos de la mente divina, del mismo modo el cristianismo otorgará al teatro del mundo la condición de creación escrita y dirigida por Dios, enfatizando su autoridad, su peso, su poder, dejando al individuo la única posibilidad de interpretar rectamente su papel para después devolver los ropajes de su máscara: más allá de la alegoría del *Gran teatro del mundo*, la obra de Calderón que verdaderamente avanza en la dirección de una nueva formulación del tópico es *La vida es sueño*, una alta cota en la filosofía española, muchas veces concentrada y manifestada a través de la literatura. Su protagonista, Segismundo, pasa de una ilusión que cree realidad (su vida de encierro) a una realidad que más tarde, regresando a su celda, creará también sueño. Finalmente, al ser liberado, accederá a una nueva realidad (la de la corte y el poder recuperados) pero esta vez con la plena conciencia de que esta realidad en la que se halla, también podría ser un sueño y, por ello, asume una nueva postura moral, más noble y atinada. Toda realidad, nos viene a decir Calderón, es solo aparentemente real, y más allá de ella hay otra realidad más profunda –ya sea el “más allá” cristiano, o el “afuera de la caverna” de Platón–, que reconfigura y le da sentido a esta. La sexta y última obra de teatro que Pasolini escribe en esta etapa, *Calderón* –la única que fue publicada en vida–, reformula esta temática en una serie de cuadros que se siguen unos a otros como sueños, o mejor, como sucesivos despertares a diferentes sueños. La única realidad posible para Rosaura, protagonista de la obra, que lleva el nombre de la heroína de *La vida es sueño*, es aquella en la que reconoce que está soñando. Al despertar, igual que Segismundo, Rosaura no reconoce el lugar donde se halla ni a la persona que la acompaña: nace, sin máscara, a un sueño al que debe habituarse cada vez. Por supuesto, todo ello está enmarcado en un trasfondo de crítica política de la burguesía franquista en estrecha conexión ancestral con la España barroca que tanto fascina a Pasolini.

Tras vilipendiar antes el teatro burgués, como rito social, en el Segundo Estásimo, para justificar estilísticamente el uso de una escenografía tradicional y no meramente indicativa, Pasolini introduce el tercer acto, que se desarrolla en el interior de *Las Meninas*, lo cual constituye: “[...] un’ispirazione di qualità misteriosa, che non comporta nostalgia per il Vecchio teatro, ma adopera il Vecchio teatro, mescolato alla pittura, come un elemento espressivo dal senso incerto”<sup>3</sup>. Se trata, como el propio autor confiesa, de una contradicción consciente, voluntaria. Rosaura, enamorada del joven antifascista Segismundo, se halla

dentro del cuadro, vestida de menina. Su padre y su madre, metafóricamente reyes y a la vez padres burgueses, le hablan desde el espejo. Dándose la vuelta ella hallaría a su padre y a su madre en el reflejo del espejo. El padre burgués y a la vez rey le dice: “Se questo è un sogno, non serve ad altro, tuttavia, che a rendere più reale la realtà. E noi ne siamo nelle radici. Questi vestiti non eludono ma spiegano meglio, esaltandone la naturalezza, i nostri vestiti borghesi di questi anni”<sup>4</sup>. Hay una continuidad en la mirada, en el diafragma, como dice Pasolini, que une el mundo de Calderón y Velázquez al mundo del orden franquista. La reina Lupe, madre y reina a la vez, insta a Rosaura a darse la vuelta y a mirar “il grande spazio alle tue spalle”<sup>5</sup>, es decir, a dejar de percibir la realidad a través del espejo y tener el coraje de mirarla directamente: interrogar a los habitantes del cuadro, enanos, sirvientes, etc., pero sobre todo al propio autor: “Interroga la bambina Doña María Agustina Sarniento [...]. Interroga la nana rincagnata María Barbola, e il nano Nicolasito Pertusato [...]. Interroga l’autore, coinvolto anch’esso nel mondo della nostra ricchezza, e, pur guardando da fuori del quadro, ne è dentro!”<sup>6</sup>.

Como es sabido, el comentario a *Las Meninas* al inicio de *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault (publicado en 1966 y editado en italiano en 1967), es una reflexión sobre la diferente perspectiva del arte clásico, donde el marco o escenario es el límite de la representación, con respecto al moderno, que en cambio reconoce los confines externos más allá de estos y se hace consciente, en la obra, de la presencia del autor y del espectador, como de hecho sucede en *Las Meninas*. Es el efecto de *mise en abyme*: el autor se retrata pintando la obra que vemos, que a su vez es el resultado de un reflejo en un espejo, como un conjunto de muñecas rusas. La luz del sol “[...] irrompe, con discrezione, dal vano (che un gentiluomo ostruisce con la sua sagoma muta)”<sup>7</sup>. La luz del sol afuera de la caverna se insinúa dentro de la obra, rompiendo los confines que el arte del mundo clásico eludía. Pero además el cuadro se representa a sí mismo in fieri (aunque desde atrás, como lienzo que Velázquez realiza a partir del espejo según la técnica que le es propia). Así como Rosaura está dentro de su sueño, como cada uno de nosotros, y solo despertando a otro sueño puede cobrar distancia para acercarse a lo real, así el autor del cuadro está dentro del mismo, y el escritor dentro de su obra y solo desdibujando los confines del medio, puede acercarse a un sueño más real. El vínculo inextricable entre estilo, experimentación y realismo es uno de los signos distintivos de la obra que nos ocupa.

<sup>3</sup> “[...] una inspiración de cualidad misteriosa, que no comporta nostalgia por el viejo teatro, sino que usa el viejo teatro, mezclado con la pintura, como un elemento expresivo con un sentido incierto”, P. P. Pasolini, *Teatro*, Milano, Mondadori, 2001, p. 675.

<sup>4</sup> “Si esto es un sueño no sirve, de todos modos, sino para volver más real la realidad. Y nosotros estamos en las raíces de esta. Estos trajes no eluden, sino que explican mejor, exaltando su naturalidad, nuestros trajes burgueses de estos años”, P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 679.

<sup>5</sup> “el gran espacio a tus espaldas”, *idem*.

<sup>6</sup> “Interroga a la niña Doña María Sarniento [...]. Interroga a la nana perruna María Barbola y al enano Nicolasito Pertusato [...]. Interroga al autor, implicado él mismo en el mundo de nuestra riqueza, y, aunque mirando desde fuera del cuadro, ¡está dentro de él!” P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 680.

<sup>7</sup> “[...] irrompe, con discrezione desde la puerta (que un gentilhombre obstruye con su silueta muda)”, P. P. Pasolini, *op. cit.*, pp. 679-680.

## 2. *Che cosa sono le nuvole?* Mas allá de la pared simbólica y de la pantalla de palabras. Manifiesto para una poética intermedial.

Para comprender el vínculo entre realismo y experimentación, nada como las palabras de Pasolini, recogidas en *Il sogno del centauro* por su entrevistador, Jean Duflo<sup>8</sup>. Mirando hacia atrás en el tiempo, explicando su paso del lenguaje de la literatura al del cine, comenta:

Credo di poter dire ora che scrivere delle poesie o dei romanzi fu per me il mezzo per esprimere il mio rifiuto di una certa realtà italiana, o personale, in un determinato momento della mia esistenza. Ma queste mediazioni poetiche o romanzesche frapponevano tra la vita e me una sorta di parete simbolica, uno schermo di parole... Ed è lì forse la vera tragedia di ogni poeta, di non raggiungere il mondo se non metaforicamente, secondo le regole di una magia in definitiva limitata nel suo modo di impossessarsi del mondo [...]. Già il dialetto era per me il mezzo di un approccio più fisico ai contadini, alla terra, e nei romanzi “romani” il dialetto popolare mi offriva lo stesso approccio concreto, e per così dire materiale. Ora, ho scoperto molto presto che l'espressione cinematografica mi offriva, grazie alla sua analogia sul piano semiologico (ho sempre sognato un'idea cara a vari linguisti, vale a dire una semiología total della realtà) con la realtà stessa, la possibilità di raggiungere la vita in modo più completo. Di impossessarmene, di viverla mentre la ricreavo. Il cinema mi consente di mantenere il contatto con la realtà, un contatto fisico, carnale, direi addirittura sensuale<sup>9</sup>.

La tragedia del poeta, donde poeta es un término amplísimo referido aquí a todo creador, es la de no alcanzar el mundo sino metafóricamente, por medio de una magia limitada, es decir, de una mimesis que la representa sin poder poseerla, conceptualizarla, determinarla, sino solo tocarla, desvelarla por instantes. Una semiología total de la realidad (la pansemiología de Roman Jakobson que, según Naldini, Pasolini descubre en el 65) es una idea límite a la que Pasolini nunca deja de aspirar, en su incesante experimentación, en el intento de poseer y revivir la realidad, pero sabiendo, en el fondo, que esta está siempre más allá. Así como el friulano poético, y la oralidad romanesca, la pintura manierista o la música sacra son medios, códigos lingüísticos que Pasolini hace con-

verger en su obra literaria para acercarse, físicamente, a lo real, asimismo, como afirma Emanuela Patti, la intermediación, la fricción entre medios diversos, está ya en el origen de toda su actividad poética, en sentido amplio, y en el paso a la más intermedial e interartística de las artes, el cine. El desdibujarse de los confines jerárquicos entre las artes, la contaminación entre lo alto y lo bajo, que encarnan obras como la *Divina Comedia* y la Biblia, el plurilingüismo de estilos, todas estas cuestiones, no son sin embargo para Pasolini, jamás, una mera cuestión estilística, sino la condición de posibilidad para desdibujar los confines jerárquicos de la realidad, para ponerlos en entredicho, para explorar los márgenes epistémicos del orden en que hemos sido formados.

*Che cosa sono le nuvole?*, cortometraje realizado en una semana en 1968, rodado entre *Edipo Rey* y *Teorema*, constituye un privilegiado manifiesto de la poética intermedial pasoliniana. Funciona, como han puesto de relieve diferentes autores, como M. A. Bazzocchi (2007), D. Bini (2013), M. Portearrollo (2014), L. Sangalli (2017), como una suprema puesta en abismo de la metáfora del mundo como teatro, pero dentro del cine. Una vez más, es la fricción entre medios, en la tematización del teatro a través del cine, lo que posibilita a Pasolini reavivar su mimesis. Ver cómo Pasolini modula y resignifica el tópico del *teatrum mundi* en esta inagotable conglomeración de sentidos, que aquí solo podremos esbozar, nos devuelve, gracias a la magia de la metáfora, limitada pero verdadera, su teoría poética de la realidad.

Como demuestra Emanuela Patti<sup>10</sup>, si aplicamos la categoría de la intermedialidad a esta mágica pieza, vemos que cumple prácticamente con todos los sentidos en que esta puede ser comprendida. Si entendemos intermedialidad como convergencia de diferentes artes en un medio, vemos que en *Che cosa sono le nuvole?*, además del teatro de Shakespeare, trasladado a las marionetas, dentro del cine, muchos otros artes aparecen en modo fundamental.

La canción merece gran atención: la originalísima música de Domenico Modugno, interpretada por él en el papel de *immondezzaro* (basurero) tiene como texto una recreación de versos del primer y tercer acto de la tragedia *Otelo*, que, extraídos de su contexto, toman, de la mano de Pasolini “letrista”, un sentido lírico y amoroso contrario a su contexto originario, que además la música dota de un significado semántico ulterior (como analiza Daniela Bini). Las pinturas

<sup>8</sup> Roma, Editori Riuniti, 1983.

<sup>9</sup> “Creo poder decir ahora que escribir poesías o novelas fue el medio para expresar mi rechazo de cierta realidad italiana, o personal, en un determinado momento de mi existencia. Pero estas mediaciones poéticas o novelísticas ponían entre mí y la vida una especie de pared simbólica, una pantalla de palabras... Y esta es seguramente la verdadera tragedia de todo poeta, no alcanzar el mundo más que metafóricamente, según las reglas de una magia en definitiva limitada, en un modo de tomar posesión del mundo [...]. Ya el dialecto era para mí el medio para abordar, de un modo más físico, a los campesinos, a la tierra, y en las novelas «romanas» el dialecto popular me ofrecía el mismo acercamiento concreto y, por así decir, material. Ahora bien, descubrí muy pronto que, gracias a su analogía en el plano semiológico con la realidad misma, la expresión cinematográfica me ofrecía la posibilidad de alcanzar la vida de una forma más completa. De poseerla, de vivirla mientras la recreaba. (Siempre soñé con una idea muy querida por distintos lingüistas, algo así como una semiología total de la realidad). El cine me permite mantener el contacto con la realidad, un contacto físico, carnal, diría que incluso sensual”. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 2005 (1999), p. 1413.

<sup>10</sup> E. Patti, “Pasolini, artista intermedial”, en J. A. Pérez Bowie y A. J. Gil González (eds.), *Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual*, Madrid, Sial Pigmalión, 2017, pp. 31-56.

de Velázquez nos dan, como hemos visto, la clave de lectura: convertidas en carteles del programa del teatrillo, nos sitúan dentro de la ficción. El cartel de *Las Meninas* con el título, y en él escrito “hoy”, nos ayuda a establecer un vínculo entre el dentro y el fuera de la obra: *Che cosa sono le nuvole?* es el título de la obra de marionetas dentro de la obra cinematográfica, y, a la vez, el título del propio cortometraje. El efecto de inclusión del espectador y del autor propio de *Las Meninas*, es así provocado en nosotros nada más comenzar el cortometraje, como un sueño dentro de un sueño calderoniano, como una representación dentro de la representación.

La finalidad de este procedimiento, como en el mito platónico, es incluirnos en la ficción e interpelarnos a pensar. La traslación de la tragedia alta (Shakespeare) al teatro de marionetas popular es otro aspecto de intermediación que está presente, esta vez como traslación de un subgénero teatral a otro (del teatro de actores al de marionetas), y de un género a otro (de la tragedia a la comedia): como ya hemos apuntado, en Pasolini la contaminación de lo alto y lo bajo, la mezcla dantiana de los estilos, es el modo de romper los confines jerárquicos estilísticos que conllevan también las fronteras de sus entornos sociales, según el concepto de hegemonía de Gramsci. Pero la operación intermedial fundamental es la de la tematización de un medio, el teatro, en otro, el cine: el resultado no es ya metateatral sino metacinematográfico. Sobre todo, porque aquí nos encontramos de nuevo con la metáfora del teatro como mundo, pero con la ampliación que aporta el estar inserto ese teatro en la pantalla del cine, que nos muestra lo que está fuera del escenario, es más, lo que está fuera del edificio del teatro, con toda su carga simbólica, ampliándose así la metáfora. El último eslabón en este juego de cajas chinas, somos nosotros mismos, espectadores del cortometraje. Hay que entender la narración como un mito filosófico.

### 3. *Theatrum mundi*: Pasolini vs Pirandello

El más impactante acierto visual de esta obra es el de presentar a los actores como marionetas: en *Che cosa sono le nuvole?* sucede precisamente lo contrario que en el *Pinocho* de Collodi, que presenta la materia inerte como animada. Aquí, los actores de carne y hueso son materia inerte que se mueve solo gracias a los resortes del marionetista. La imagen, poderosísima, de las marionetas/seres humanos, colgadas en

la pared esperando a salir al escenario, nos remueve enormemente, porque nos habla de nosotros mismos. Cada uno de nosotros es, como dice Pasolini en la “nota per la produzione” del guion “uno e bino: cioè, è di legno come tutti i burattini, ma è anche di carne e ossa”<sup>11</sup>. Pasolini habla de *burattini* (muñecos) y no de *marionette* (marionetas), y esto nos revela, como han resaltado los arriba mencionados críticos, Marco Antonio Bazzocchi, entre otros, su cercanía a Collodi: “La nascita della creatura di legno animata sembra rimandare a *Pinocchio* [...]. Il nuovo burattino viene subito appeso per i fili insieme a un gruppo di altri [...]”<sup>12</sup>. Nótese que Pasolini usa la palabra *burattino*, en realidad imprecisa, ya que en su caso se trata de marionetas con hilos, como los *pupi* sicilianos. Pero, como analiza Daniela Bini en su estudio<sup>13</sup>, en esta obra hay otra presencia que, aunque tácita, es ineludible. Se trata de Pirandello y de su concepción de la identidad, frágil y lábil, del sujeto moderno. Bini trae a colación el capítulo 12 de *Il fu Mattia Pascal*, en el que el autor imagina a un Orestes marioneta descubriendo un desgarró en el cielo de papel del teatro de marionetas en el que recita su parte: en ese instante, según Pirandello, Orestes se transformaría en Hamlet: “Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta”<sup>14</sup>. Bini recuerda también, vinculando el texto con el final “contemplativo” del cortometraje, el cap. 2 de *Uno nessuno e centomila* en que Moscarda se quita la máscara y se funde, en la contemplación de las nubes, con la naturaleza circundante: “Ah perdersi là, distendersi e abbandonarsi, così tra l’erba, al silenzio dei cieli; empirsi l’anima di tutta quella vana azzurrità, facendovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria!”<sup>15</sup>

Es claro, por otra parte, que la crítica de Pasolini a Pirandello (recogida en *Intervención sobre el discurso libre indirecto* de 1965) es de peso: aunque defensor de una literatura de “las cosas” –frente a la de “las palabras” de D’Annunzio–, no puede, Pasolini, no reprochar a Pirandello el ser uno de los escritores que homologan a todo el mundo al mundo burgués. Junto con Cicognani, lo cita como un escritor que introduce cierta expresividad en el lenguaje pequeño burgués, a través del estilo libre indirecto, pero solo como coartada que “enmascara la funcionalidad subjetiva malamente ideológica y problemática” de su obra:

Ormai Pirandello o Cicognani non possono più ignorare, letteralmente, che i personaggi che sono i loro portavoce –o l’oggetto della loro nostalgia– ap-

<sup>11</sup> “Uno y doble; es decir, es de madera como todas las marionetas, pero es también de carne y hueso”, P. P. Pasolini, *Per il cinema* (Vol. 1), Milano, Mondadori, 2001, p. 935.

<sup>12</sup> “El nacimiento de la criatura de madera animada parece referirse a *Pinocho* [...]. El nuevo títere se cuelga inmediatamente por los hilos junto con un grupo de otros”. M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2007, p. 100).

<sup>13</sup> D. Bini, “High and Low Art, Inadequacy of Words, and Self-referentiality in Pasolini’s «Che cosa sono le nuvole?»”, *Italica*, Summer 2013, vol. 90, n°2, pp. 227-244.

<sup>14</sup> “Toda la diferencia, señor Meis, entre la tragedia antigua y la moderna consiste en esto, créame: en un agujero en el cielo de papel”. L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1965, p. 149.

<sup>15</sup> “¡Ah, perderse allí, relajarse y abandonarse así, entre la hierba, al silencio de los cielos! ¡Llenarse el alma de todo aquel vano azul, haciendo que naufrague en él todo pensamiento, toda memoria!”. L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 1967, p. 217.

partengono alla piccola borghesia: quindi nel “rivivere” i loro pensieri, attraverso la forma grammaticale del *Libero Indiretto*, devono, stilísticamente, adattare un cierto quantitativo di vivacità espressiva, di citazioni di linguaggio parlato medio ecc. ecc. Ma tutto ciò non è che un alibi, per mascherare la terrible funcionalidad subjetiva del personaje: malamente ideológica o pseudoproblemática in Pirandello, nostálgica in Cicognani<sup>16</sup>.

Pero no cabe duda de que la interpretación de Bini, que hace dialogar a nuestro corto con Pirandello, es muy acertada. Según Bini, Pirandello es para Pasolini el *Burattinaio*, el titiritero que maneja a sus personajes desde arriba haciéndoles decir lo que él quiere. El clímax del corto de Pasolini, como veremos, contesta a Pirandello al pedirle al espectador una participación activa en la descodificación de los signos que teje en su discurso. Así las cosas, si Pirandello es el titiritero, y Velázquez el artista que coloca al espectador dentro del cuadro, Pasolini es el autor que le pide al espectador que actúe por sí mismo.

Las dos líneas a través de las cuales Bini interpreta el corto son, la autoreferencialidad (la *mise en abyme*), de la que ya hemos hablado, y la superioridad del lenguaje de la música y de la imagen sobre la palabra. Es el momento de tratar este segundo aspecto. Si la metáfora del teatro es tan fecunda, es porque es capaz de expresar con imágenes y con sonidos qué es la realidad: nos dice, de un modo no lógico, sino sensual y sentimental, lo que la palabra no puede decir. Que lo que se representa en la escena del teatro de marionetas sea Otelo no es baladí: ¿qué es Yago si no el que atenaza y engaña con una red de palabras, y qué es Otelo si no aquel que se deja arrastrar hasta la sangre por las mismas? Yago representa en este sentido al que urde la trama desde dentro, así como el titiritero lo hace desde fuera. Pero esta es solo su parte de madera. Entre bastidores, y ante las preguntas de Otelo/Ninnetto, Yago/Totò se convierte en un maestro, un filósofo, un guía, un *senex*, pareja del ingenuo y recién creado *puer* Ninnetto. El texto del guion original nos sirve para completar la interpretación de algunos aspectos que finalmente no pasaron a la película. Digna de reflexión es la alegoría que Pasolini construye, difícil de verbalizar, aunque todo espectador puede intuir la naturalmente viendo el corto. En el guion se daba mayor peso al estímulo auditivo:

Ninnetto/Otelo recién venido al mundo, aún invadido por la pura alegría de ser, escucha los ruidos, la música de Mozart y las sirenas del mediodía de fuera del teatro, y le pregunta por ellos a Totò. Este le responde: “Sono i rumori del mondo...”<sup>17</sup>. “Ma non è questo il mondo?”<sup>18</sup> dice extrañado Ninnetto. “Sì, ma quello è l’altro mondo [...] il mondo dove si va quando si muore”<sup>19</sup>. Pasolini parece decirnos que de ese “afuera”, más allá del edificio del teatro, los títeres solo logramos oír algunos ruidos.

El nombre que se da al personaje de Domenico Modugno, *immondezzaro* (basurero), está en dialecto romanesco. Es un basurero psicopompo que “prende i morti e se ne va”<sup>20</sup>, cobrando así un curioso sentido etimológico, pues lo inmundo (del latín *inmundus*, “sucio”) es lo que se expulsa del mundo para acabar en un más allá, ese “otro mundo” que nosotros, espectadores del corto, referenciamos al mundo real. No es así para las marionetas, que verán ese “afuera” solo al convertirse en “inmundicia”. Asimismo, este mundo en el que estamos nosotros –parece decirnos, metafóricamente, Pasolini– no es el real; el real es aquel del que percibimos solo lejanos ruidos y del que nadie ha vuelto jamás. Sabemos que está ahí, pero no podemos decir nada de él. Por eso, Pasolini afirma en su guion, en boca del titiritero: “Questa non è solo la commedia che si vede e che si sente; ma anche la commedia che non si vede e non si sente [...], di ciò che non si sa, [...], della verità che non si dice”<sup>21</sup>. Si entre bastidores podemos vislumbrar la realidad de nuestra lábil máscara, es porque podemos tomar distancia del personaje que interpretamos. Es entre bastidores y entre el público donde se producen, pues, los verdaderos diálogos de esta obra que representa la realidad. Otelo/Ninnetto pasa a ser consciente de sí mismo cuando descubre, en la maldad verduzca de Yago, pero también en la actitud paterna de Totò, su contradictoria condición de madera y, a la vez, carne y huesos.

Una alegoría compleja del guion nos revela la concepción de la realidad de Totò/Yago:

La nostra vita è come una polenta. Prende le forme della caldara dov’è rovesciata. Ma qual è questa forma? La forma della superficie della polenta contro la parete della caldara, o la forma della parete della caldara che contiene la polenta. Noi siamo la polenta e il giudizio degli altri è la caldara<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> “A estas alturas, Pirandello o Cicognani ya no pueden ignorar, literalmente, que los personajes que son sus portavoces –o el objeto de su nostalgia – pertenecen a la pequeña burguesía: por tanto, al “revivir” sus pensamientos, a través de la forma gramatical del *Libro Indirecto*, deben, estilísticamente, adoptar una cierta dosis de vivacidad expresiva, citas de la lengua hablada media, etc. etc. Pero todo esto sólo es una coartada, para enmascarar la terrible funcionalidad subjetiva del personaje: malamente ideológica o pseudo-problemática en Pirandello, nostálgica en Cicognani”. P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte, Vol. I*, Milano, Mondadori, 2008 (1999), p. 1358.

<sup>17</sup> “Son los ruidos del mundo”. P. P. Pasolini, *Per il cinema Vol I*, Milano, Mondadori, 2001, p. 938.

<sup>18</sup> “¿Pero no es este el mundo?”. *Idem*.

<sup>19</sup> “Sì, pero ese es otro mundo [...], el mundo al que se va cuando se muere”. *Idem*.

<sup>20</sup> “coje a los muertos y se va”. *Op. cit.*, p. 939.

<sup>21</sup> “Esta no es solo la comedia que se ve y se oye, sino también la comedia que no se ve y no se siente [...], de lo que no se sabe [...], de la verdad que no se dice”. *Op. cit.*, pp. 939-940.

<sup>22</sup> “Nuestra vida es como una polenta: toma la forma de la caldera en la que es vertida. Pero ¿cuál es esta forma? ¿La forma de la superficie de la polenta contra la pared de la caldera o la forma de la pared de la caldera que contiene la polenta? Nosotros somos la polenta, y el juicio de los demás es la caldera”. *Op. cit.*, pp. 955-956.

Como alegoría que es, contamos con la referencia de lo que tenemos que desentrañar: la vida. Basta con encontrar el código y reproducirlo todo en su nivel de significado: la vida es como le polenta; esta toma la forma de la estructura que, siendo versada en el recipiente, es decir, naciendo, encuentra. Pero ¿cuál es esta forma? ¿La de esa particular vida humana, amoldándose a la estructura que se le ha impuesto, o la forma de la estructura que somete a esa particular vida humana? Dicho con otras palabras: la cuestión estriba en averiguar si esa forma es la de esa particular vida humana, amoldándose a la estructura que se le ha impuesto, o la forma de la estructura que somete a esa particular vida humana. Según nuestro Yago/Totò, nosotros somos la vida y el juicio de los demás es la estructura. Se diría que hay una clara defensa de la vida frente a la estructura. Como ha resaltado Bini, la alegoría de la *caldara* está en relación intertextual con el siguiente párrafo de *Uno, nessuno e centomila*: “La realtà che ho per voi è nella forma che voi mi date; ma è realtà per voi e non per me; la realtà che voi avete per me è nella forma che io vi do; ma è realtà per me e non per voi; e per me stesso io non ho altra realtà se non nella forma che riesco a darvi”<sup>23</sup>. Creemos que Pasolini polemiza con el solipsismo pirandelliano. Ante la pregunta de Ninetto “¿Qué es la verdad, lo que yo creo de mí, lo que creen los otros, lo que cree el de allí arriba?”, Totò le invita a cerrar los ojos y esperar a ver qué siente. Y cuando Ninetto afirma que sí, que siente “algo”, Totò le insta a callar, pues la verdad no se piensa, se siente, y al verbalizarla desaparece. No puede ser conceptualizada, atrapada en una palabra. La crítica al *logos*, el antinominismo es expresado a través del arte, o mejor, a través de la interartisticidad del cine. Lo real no es racional: acercarse a lo real es acercarse al núcleo irracional de la realidad.

Mantener la contradicción abierta, voluntariamente, es, por tanto, otra de las prerrogativas del arte pasoliniano, declaradamente antihegeliano. Por ello, este *theatrum mundi* no es solo alienación; el espacio entre bastidores es el breve espacio que nos hace humanos, de carne y hueso, y no de madera inerte. Asimismo, los espectadores que habrían de tener una actitud pasiva, de masa aleccionada por el teatro como rito social, van a rebelarse ante el injusto triunfo de la palabra que embauca, victimizando al inocente, para transformarse en un pueblo, en un subproletariado lleno de gérmenes de naturaleza potencialmente activa y creativa. La subversión de las leyes del teatro es la subversión de las leyes de la representación y, por tanto, de la realidad entendida como mimesis. Siendo matados por el público, Otelio y Yago son liberados de su condición de títeres y

llevados al vertedero. Y es aquí donde se revela el sentido del título: las nubes, en la compleja metáfora del mundo como teatro pasoliniano, son aquí la verdad de nuestro ser, una vez retirada la máscara. Son sueños que se contemplan desde la inmundicia. La verdad está en la mirada/imagen de las nubes que Ninetto y Totò, ya expulsados del teatro-caverna, pueden ver en una subjetiva libre.

“Straziante e meravigliosa bellezza del creato!”<sup>24</sup> y “Quanto son belle!”<sup>25</sup> son las palabras que tratan de expresar el verdadero desgarramiento que nos permite ver un trozo de cielo, siquiera rozar la realidad, el citado agujero en el cielo de papel pirandelliano. La imagen sensorial y emotiva que no puede ni negarse ni contradecirse a quien la percibe. Estamos en el territorio de lo sublime, de lo que es a la vez desgarramiento y maravilla, donde los contrarios se unen siendo vertedero y cielo los dos extremos de una única realidad, la del misterio del mundo. Así lo describe Pasolini en el guion: “Una lunga soggettiva che fa rigirare vertiginosamente terra cielo e immondezza”<sup>26</sup>.

#### 4. Conclusión

La metáfora del mundo como teatro es esencial en Pier Paolo Pasolini, no ya para desentrañar el cortometraje que nos ha ocupado en este artículo, sino como clave para interpretar todo su trabajoso e incansable recorrido estético y experimental. El escenario, el marco, la pantalla –en definitiva, el medio, que en el arte clásico tiende a ser determinado y fijo–, se convierten, como ilustra Foucault, en el confín móvil y cuestionable de nuestro mundo de sombras. El territorio artístico y estético de Pasolini es el del intento infatigable de disolución de tales confines, pues siente, de forma trágica y antihegeliana, que entre él y la vida hay una especie de pared simbólica, una pantalla de palabras, que siempre debe tratar de desdibujar, para poder –siquiera en instantes y metafóricamente– representar la realidad gracias a una magia limitada pero real. Este –y no otro– es el significado del realismo pasoliniano, según el cual el arte alcanza su objeto en la medida en que *representa la representación*, así como la metáfora del *theatrum mundi* debe hacernos reparar en todas sus dimensiones: lo que hay sobre el escenario y lo que está fuera del él, entre bastidores; lo que hace el público y lo que hace el director (*burattinaio*), que mueve los hilos y escribe el texto que han de recitar los actores; el “afuera” del teatro, cuando la obra termina y los actores-marionetas son llevados al vertedero.

Pero hay otro “afuera” que, en una suprema vuelta de tuerca, Pasolini pone de relieve, y es el “afuera” de

<sup>23</sup> “La realidad que tengo para vosotros está en la forma que vosotros me dais; pero es realidad para vosotros y no para mí; la realidad que vosotros tenéis para mí está en la forma que yo os doy; pero es realidad para mí y no para vosotros; y para mí mismo yo no tengo otra realidad más que en la forma que logro daros”. L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 1941 (1967), p. 60.

<sup>24</sup> “¡Desgarradora y maravillosa belleza de la Creación!”. P. P. Pasolini, *Per il cinema Vol I*, Milano, Mondadori, 2001, p. 938.

<sup>25</sup> “¡Qué bellas son!”. *Idem*.

<sup>26</sup> “Una larga subjetiva que revuelve vertiginosamente tierra cielo e inmundicia”. *Idem*.

la pantalla de cine, en el que estamos nosotros mismos, sentados en nuestras butacas: el arte representa lo que está dentro del escenario y lo que está fuera de él; lo que vemos dentro de la pantalla y lo que la rodea; y, en el más alto grado de conocimiento que este juego de cajas chinas puede suscitar, lo que está dentro de nuestra representación mental y lo que está fuera de ella. Por eso, la de las marionetas del *Otelo* es la comedia de lo que se sabe y de lo que no se sabe, de lo que se dice y de lo que no se dice. La verdad está en lo que no se dice y solo se siente; y pretender decirla es hacerla desaparecer.

Por tanto, Pasolini nos lleva de la mano a un “afuera de la caverna” –el más profundo acercamiento a lo real que nos es concedido vislumbrar–, cuya materialidad no se puede atrapar en un concepto, sino solo rozar en el momento de la disolución de la forma. Como espectadores, lectores e intérpretes, estamos a la vez dentro y fuera de la obra, como ya nos sucediera con Calderón, Velázquez o Pirandello.

Si del plano existencial pasamos ahora al plano político –puesto que en un autor como Pasolini ambos planos son uno y lo mismo–, podemos preguntarnos qué significa que en la obra dentro de la obra (el teatro de marionetas popular en el cortometraje) se produzca el abatimiento de la “cuarta pared” me-

dante la invasión del escenario por parte del público, que quiere impedir que Desdémona sea asesinada por Otelo (y por las palabras envenenadas de Yago).

¿Qué significa que lo que ha sido escrito y que siempre ha sido representado de la misma forma (la inmolación de la víctima) vea de pronto cambiar su curso por la voluntad popular de un público sub-proletario, que ya no está dispuesto a aceptar el veredicto shakespeariano de la alta tragedia? Significa que el germen potencial de subversión –que Pasolini ya había intentado provocar a través de su proyecto de una literatura nacional-popular de inspiración gramsciana, y que los acontecimientos estructurales del “desarrollo” neoliberal de los años 60 hizo imposible– no está para él irremisiblemente muerto. Las leyes de la representación no se presentan, del todo, como una férrea imposición, y el milagro de la rebelión es posible. El espectador de *Che cosa sono le nuvole?*, puede percibir claramente que él también puede (y debería) levantarse de su silla e intervenir en el escenario para subvertir esas leyes férreas, pero reversibles. El arte expresa así la contradicción viva de lo real, cuyas bases no son racionales; y nos permite pensar que la exasperación del neocapitalismo –que el cortometraje denuncia radicalmente– no destruye del todo los gérmenes vitales de una posible revolución.

## Bibliografía

- Bazzocchi, M. A., *I Filosofi Burattini*, Milano, Mondadori, 2010.
- Bini, D., “High and Low Art, Inadequacy of Words, and Self-referentiality in Pasolin’is *Che cosa sono le nuvole?*”, *Italica*, Summer 2013, vol. 90, n°2, 2013, pp. 227-244.
- Foucault, M., *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 2006.
- Portearrollo, M., “‘La musa funambulesca’. Apuntes en torno a Otelo, entre Valle Inclán y Pasolini”, *Cuadernos de Filología italiana*, vol. 21, 2014, pp. 195-212.
- Patti, E., “Pasolini. Artista intermedial”, en J. A. Pérez Bowie y A. J. Gil González (eds.), *Ficciones nómadas, procesos de intermedialidad literaria y audiovisual*, Madrid, Sial Pigmalión, 2017, pp. 31-56.
- Pasolini P. P., *Teatro*, Milano, Mondadori, 2001.
- , *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001.
- , *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2003.
- , *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 2005.
- Sangalli, L., *Pasolini e lo sguardo del poeta, uno studio sul film Che cosa sono le nuvole?*, Caserta, Edizione in proprio, 2017.